

Ressenyés

Mito, misterio y realidad. La pintura prehistórica aragonesa

Antonio Beltrán Martínez

Biblioteca Aragonesa de Cultura, 207 pp., 14 Lám.

Editorial Ibercaja. Zaragoza 2002

Beltrán de nuevo nos ofrece una obra de síntesis para el arte levantino de Aragón, no sin antes realizar un recorrido por algunos precedentes del arte paleolítico, como son los que se refieren a la simbología representada por la figuración de manos.

La obra desgranada en 13 capítulos integra la temática de la sacralidad de los signos y de su significado.

Los cuatro primeros capítulos los dedica a la propia justificación de la obra como un interés de plena actualidad; a exponer la prehistoria y los inicios de la historia de Aragón; siguiendo con una clara exposición acerca del arte rupestre y la expresión gráfica de las ideas, así como la valoración estética y el mundo de la comunicación; en el contexto del mito y el misterio se detiene en un ejemplo excepcional, como son las representaciones de manos en el arte prehistórico y su significado sacro.

En el capítulo 5 titulado "Digresión sobre lo sacro", el autor justifica la probable existencia del *homo religiosus* ya desde la prehistoria, mediante una serie de ejemplos situados en los Cañones de Albalate del Arzobispo y Alcaine, y especialmente las expresiones gráficas situadas en el Parque Cultural del río Martín.

Para Beltrán el nacimiento y final, así como los cursos intrincados de penetración del río Martín tienen mucho que ver con la sacralización de algunas estaciones rupestres, situándose en lugares precisos de hondo significado, que incluso han permanecido hasta tiempos actuales. Nos parece una observación sumamente sugerente, porque de algu-

na forma la propia naturaleza, fertilizada por las aguas de los cursos fluviales, conforma una dialéctica muy acorde con el pensamiento mítico de las tribus cazadoras y recolectoras que plasmaron estas imágenes. En este sentido también observa el autor cómo estos abrigos pintados, que podrían ser santuarios, se ubicaron en la margen izquierda del río, no hallándose ni uno solo en la orilla opuesta; y así nos demuestra cómo el paisaje de un territorio se encuentra íntimamente relacionado con los grupos sociales que lo ocuparon, estableciendo un lenguaje de signos y ubicaciones, en que el espacio tuvo una gran transcendencia. Los lugares en que pintaron siempre fueron los mismos durante largo tiempo, y sus imágenes dirigen sus pasos hacia un eje imaginario, que el autor lo denomina como "eje intelectual o religioso del santuario". Todas estas ideas nos "despiertan" la imaginación como siempre lo hacen las obras del profesor Beltrán, y nos inducen a reflexionar sobre el enorme protagonismo que el territorio tuvo en la vida de estas tribus cazadoras-recolectoras; así como el significado de determinadas imágenes que parecen indicar el motivo central que preside los conjuntos, como quizá sea la gran serpiente que sale de una aparente grieta ondulando su cuerpo y dirigiéndose aguas arriba del río Martín de Los Estrechos II. Este motivo central que se interpreta como la renovación constante de la tierra o *natura*, es el que posteriormente trata el autor de forma pormenorizada en "*La significación de la serpiente en la mitología mediterránea*" demostrando con un amplio repaso histórico el carácter simbólico que este animal ha tenido en las creencias mágicas.

También sobre la importancia del agua o de los cursos de agua, que tanto influyen en la ubicación de las estaciones rupestres aragonesas, analizadas en *“Ritos de agua en algunos grabados turolenses”* haciendo un repaso de varios abrigos y otros ejemplos históricos.

El capítulo 6 lo dedica a la temática de la significación del arte prehistórico, afirmando que todo arte o estilo artístico lo considera, acertadamente consecuencia de las ideas sociales de los grupos humanos que lo desarrollaron, y cuya finalidad última es de difícil interpretación. Uno de los comentarios más interesantes que reproduciremos exactamente se da cuando dice: *“Los recientes descubrimientos de numerosas plaquetas grabadas con animales de estilo magdalenense en estratos mesolíticos o azilienses en el sur de Francia, que vienen a valorar hallazgos como la cierva de Sant Gregori de Falset (Tarragona) o la cabeza de cierva de la Cueva de la Cocina (Valencia) o la plaqueta de Levanzo (Sicilia), de nivel epipaleolítico, podrían prolongar en el tiempo la vigencia del “estilo” parietal magdalenense hasta etapas posteriores y cubrir los supuestos vacíos, con lo que la idea de la evolución continua quedaría reforzada pero se anularían las normas o principios de evolución plástica o gráfica.”* Estamos plenamente de acuerdo con esta afirmación y añadiríamos que esta prolongación se establecería a través del arte mobiliario mucho más que del parietal.

Sin embargo Beltrán también califica el arte llamado “macro-esquemático” como anterior al estilo levantino, con lo que presenta una postura ambivalente en cuanto al origen del arte levantino, reconociendo por un lado una posible continuidad con el arte paleolítico, pero calificando el estilo esquemático de Mogente y Concentaina como prelevantino. Sin embargo mantiene que este arte propio de comunidades cazadoras-recolectoras arrancarían de la crisis del Epipaleolítico. En resumen se advierte que todavía la problemática sobre los orígenes de dicho arte aún se encuentra en pleno debate, y el autor lo expresa planteando sus dudas al respecto.

Como consecuencia en el capítulo 7 dedica una *“Especial consideración del arte “levantino”*, en el cual nos presenta un exhaustivo estudio de dicho arte, tanto en sus temáticas, como en los elementos que lo componen, de la significación de las escenas, de los modos de producción que expresan, así como de los significados y la valoración de su entidad de santuarios, todo ello ilustrado con abundantes ejemplos, haciendo gala

del gran acopio de datos y el eruditismo del autor sobre dicho tema.

A partir del capítulo 9 la obra se dedica básicamente al arte esquemático, y compara sus características con el levantino, establece los conceptos, términos y cuestiones históricas, así como los caracteres que lo definen que básicamente los establece en la pérdida paulatina del naturalismo; también dedicará un apartado a abordar la temática de este arte esquemático.

En el siguiente capítulo 10 Beltrán estudia la implantación definitiva de este arte, tanto en Aragón como en el resto de la Península. Haciendo hincapié en sus valores sacralizados durante toda su evolución demostrándolo en los numerosos ejemplos citados. Sigue con el estudio de su difusión y el análisis de sus márgenes cronológicos, desde el neolítico al bronce final. Dedicando posteriormente un apartado al estudio de los petroglifos gallegos y los grabados megalíticos, para terminar con una breve alusión a los grabados canarios.

En el capítulo 11 el autor realiza unas conclusiones comparativas entre el arte de estilo levantino y el esquemático, apunta que uno y otro obedecen a distintas mentalidades y motivaciones, ya sean míticas como sociales, una pintura narrativa y otra esencialmente conceptual.

En el capítulo 12 *“Los abrigos aragoneses con arte esquemático”*, Beltrán repasa los contenidos de las estaciones aragonesas, algunos de difícil adscripción cronológica, que quizá respondan a expresiones ya de época histórica. Para el autor dicho estilo se perpetuará incluso en una época de la I edad del hierro sobre las decoraciones cerámicas, e incluso las influencias del mundo clásico como se dan en las inscripciones de la cantera de Villastar en Teruel. Finaliza el capítulo con un comentario acerca del arte primitivo, popular, infantil, medieval y moderno que podría encontrar sus paralelos en las expresiones prehistóricas, concluyendo que existe un arte sin edad.

En el último capítulo 13, Beltrán presenta el conjunto de sus conclusiones para el arte prehistórico aragonés, para finalizar diciendo, *“...sí bien podemos estar seguros que las figuras masculinas y femeninas del arte rupestre levantino representan imágenes de nuestros antepasados epipaleolíticos, por desgracia nada nos ofrecen que nos permita desvelar ni uno solo de los rasgos antropológicos de estas poblaciones”*.

El libro acaba con el 14 capítulo dedicado a la presentación de una profusión de notas que documentan todo el conjunto del texto, con un gran número de argumentaciones que enriquecen esta

obra y demuestran, una vez más, el bagaje documental que Beltrán posee para los temas del arte prehistórico a nivel mundial.

Como todas las obras del profesor Beltrán, se trata de un libro magníficamente documentado, que siempre nos muestra aspectos novedosos, o recientes descubrimientos. Su amplísimo conocimiento de la temática del arte rupestre, como uno de los grandes especialistas españoles, que es, garantiza su calidad científica; pero también su reconocido

eruditismo confieren a este libro el atractivo de su lectura.

En resumen, se trata de una obra de obligada lectura para especialistas en arte rupestre postpaleolítico, pero también altamente recomendable para la divulgación científica, ya que su amena pluma y su estilo claro, consiguen llegar a todos los lectores con inquietudes por nuestro pasado.

Carme Olària i Puyoles

Las pinturas rupestres del abrigo del Val del Charco del Agua Amarga de Alcañiz

A. Beltrán Martínez (dir), J. Royo Lasarte, J.A. Paz Peralta, J.C. Gordillo Azuara
Editorial Prames, Colección Gran Formato de Libros de Montaña, 265 pp. + figs.+ láms +
despl. + CDRom
Zaragoza 2002

La obra dirigida por el profesor Beltrán, cuenta con la colaboración de técnicos especialistas adscritos al Centro de Arte Rupestre "Antonio Beltrán", tanto del Parque Cultural del río Martín, del Taller de Arqueología de Alcañiz como del Museo de Zaragoza.

El libro constituye una magnífica monografía referida a uno de los más emblemáticos abrigos rupestres de Teruel, cuyo estudio exhaustivo abarca seis apartados: una introducción subdividida en subapartados, donde se enmarcan sumariamente los antecedentes historiográficos de su descubrimiento; la situación y entorno geográfico, la descripción topográfica de la cavidad; los hallazgos arqueológicos; los diversos calcos y estudios realizados en el abrigo; los trabajos de limpieza y restauración de sus paneles pintados; acabando finalmente con la descripción del abrigo de la cuesta de Pel.

Respecto al apartado correspondiente a la Descripción de las Pinturas, se revisan una por una las 109 pinturas conservadas actualmente. Dicha descripción minuciosa y detallada, constituye el gran valor de la obra, ya que va acompañada de su calco respectivo y su ilustración fotográfica de gran calidad técnica. Facilita su ubicación general dentro del gran panel, un desplegable donde se sitúan los calcos de todo el conjunto pintado, a una escala

aproximada de 1:8. Esta catalogación sistemática y exhaustiva se desarrolla a lo largo de 114 páginas con todo lujo de detalles y con una impresión gráfica impecable.

En el apartado Técnica y Realización, se realiza con rigor el análisis muy pormenorizado de las características de los pictogramas, sus correcciones, repintados, superposiciones, manchas, cromatismos, dimensiones, descripción y comentario de los distintos tipos de figuras antropomorfas y zoomorfas representados a lo largo de 6,80 metros de longitud, comprendidas dentro de una superficie de algo más de 11 metros cuadrados. Las temáticas y distintas escenas también son estudiadas y comentadas con detalle; todo ello acompañado de su correspondiente soporte bibliográfico.

En el apartado Cronología y Estilos, los autores hacen un repaso temático general a las controvertidas discusiones entre los especialistas respecto a la cronología del arte rupestre y de sus distintos estilos, para luego centrarse en el comentario cronostilístico del abrigo, así como un repaso general, muy acertado, a modo de conclusiones, referido a la evolución general del arte "levantino". Sin embargo, no queremos pasar por alto, el comentario de los autores respecto a la presencia hipotética en el abrigo de Val del Charco del Agua Amarga, de escasas figuras del estilo "macroesquemático", en

este caso serían los que se describen en el texto como "... restos de pintura, muy afectados por una caída de carbonato de calcio...", y que corresponde al número 17 definido como "*Restos de pintura*". La controvertida teoría de la expansión del arte macroesquemático, estilo que creemos más bien se circunscribe en el interior de las tierras alicantinas y sudvalencianas, debe ser contrastada con ejemplos más explícitos, hecho que por el momento no se da, aun a pesar de los intentos de algunos investigadores de dar por sentada dicha teoría. La presencia de trazos pintados poco definidos y distintos a las figuraciones de estilo "levantino", no presupone siempre su adscripción al llamado arte macroesquemático y menos fuera de su foco primario originario, a lo sumo se pueden calificar como pictografías prelevantinas.

El/los autor/es muy acertadamente rehuyen e incluso rechazan como valor absoluto la evolución crono-estilística a la hora de constituir síntesis respecto a la sistematización del arte rupestre. Estamos muy de acuerdo con el profesor Beltrán y sus colaboradores cuando se refieren al *núcleo del problema* de las manifestaciones estilísticas en el denominado convencionalmente "arte levantino", en cuanto a su segmento temporal y sus variaciones "comarcales"; al origen epipaleolítico de dichas manifestaciones pictóricas y al sumo cuidado en que se han de encuadrar los distintos estilos y técnicas dentro de una cronología relativa o absoluta.

Sin embargo, en los comentarios generales a la existencia del arte prelevantino y el origen del "levantino" se aprecia cierto confusionismo y falta de claridad expositiva, aun a pesar de los razonamientos expuestos y de los ejemplos reseñados por el autor/es. No creemos que sea aquí el lugar adecuado para establecer una crítica sistemática de ello, aunque no nos resistimos a comentar que los paralelismos entre las pinturas sahararianas, el arte prelevantino y levantino y las manifestaciones pictóricas suditálicas, no los acabamos de entender. No nos parece tampoco muy adecuado el concepto de arte "prelevantino", ya que el estilo macroesquemático aunque presenta una cronología relativa más antigua en algunos abrigos rupestres, no forzosamente ha de ser anterior al "levantino" en cronología absoluta, y en cuanto al estilo lineal-geométrico, cada vez se pone más en duda su existencia como un arte sistematizado y generalizado. También queda confusa la adscripción de la figura 17, puesto que indistintamente se la califica como *macroesquemática o lineal-geométrica*.

Por el contrario estamos muy de acuerdo que el arte "levantino" arranca a partir de un momento indeterminado del epipaleolítico, antes de las primeras manifestaciones neolíticas y que no representa un estilo único, sino que se compone de muy distintos estilos y ejecuciones ejecutados a lo largo de un amplio segmento temporal postneolítico, así como en la existencia de diversas variaciones "artísticas" regionales y/o locacionales.

En el apartado referido al yacimiento dentro del conjunto de arte "levantino aragonés, se hace una referencia que consideramos inadmisibles: atribuir la figura esquemática número 19 como perteneciente posiblemente al "estilo Petracos", terminología actualmente en desuso y que corresponde al llamado arte macroesquemático; junto con la aseveración de la presencia del estilo lineal-geométrico en el abrigo de los Chaparros, en Albalate del Arzobispo.

Respecto a los comentarios sobre la problemática de la cromoestratigrafía de las pinturas, los distintos focos de abrigos que forman grupos regionales específicos en Aragón, tales como comarca del Vero, Albarracín, cuenca del río Martín, Alacón, Alcaine, Obón, Santolea, Cretas, Mazaleon, Alcañiz y Caspe, estamos totalmente de acuerdo.

Es interesante la afirmación respecto a la existencia de los estilos y formas del arte "levantino", en este caso aragonés, que además de los factores cronológicos y geográficos, se ha de tener en cuenta la variable correspondiente a la autoría de los propios pintores dentro de escuelas o a la propia tribalización de los grupos sociales a quienes se dirigían las manifestaciones pictográficas y que no siempre se tienen en cuenta a la hora de estudiar cada una de las estaciones rupestres.

Finalmente la obra acaba con una muy útil tabla cromática en donde cada una de las 109 figuras se incluye dentro de una escala genérica de colores diversos según su correspondencia con las tablas de colores Munsell, Caillaux y Pantones.

El trabajo en su conjunto constituye una inestimable monografía realizada impecablemente que permite comprender y visualizar todas y cada unas de las figuras y escenas que componen el panel pintado del abrigo, así como su descripción pormenorizada, con una fotocomposición e impresión excelentes, constituyendo una imprescindible herramienta de trabajo, puesta al día tras una detallada revisión de todo el conjunto rupestre del abrigo de Val del Charco del Agua Amarga.

Respecto a los comentarios genéricos referidos al arte "levantino", son los propios a los conocidos planteamientos teórico-prácticos del profesor Beltrán, muchos discutibles, como él mismo siempre reconoce y acepta, y otros muy acertados como resultado de la extensa experiencia y prudencia científica que hace gala este investigador en todas sus publicaciones.

En conjunto una obra útil que contribuye al conocimiento pormenorizado y una puesta al día

de su repertorio pictográfico, gracias a los minuciosos trabajos de limpieza y restauración llevados a cabo en este abrigo bajoaragonés. La parte teórica y conceptual de la obra, presentan sus pros y contras como debe ser en un trabajo científico, susceptible de debate y crítica, más si cabe referido a la temática del arte rupestre postpaleolítico.

Francesc Gusi i Jener

Los chamanes de la prehistoria

Jean Clottes y David Lewis-Williams
Editorial Ariel, S.A., 160 pp.
Barcelona, 2001

Se trata de una traducción al castellano, de la versión original en francés de «Les chamanes de la préhistoire» (Éditions du Seuil, 1996). Los investigadores Jean Clottes y David Lewis-Williams, tienen el valor para unos y la desfachatez para otros, de exponer sobre la mesa de los debates científicos, una antigua y atractiva hipótesis interpretativa: el chamanismo en el arte prehistórico. Bajo este enfoque los autores abordan diversos aspectos de estas creencias y prácticas con el propósito de «...responder tan clara y extensamente como sea posible a los que dudan de la interpretación chamánica» en las expresiones rupestres del paleolítico superior europeo. En el planteamiento se conjuga la visión neuropsicológica con las evidencias etnológicas de grupos de cazadores-recolectores, convirtiéndose en una obra que abre brecha en el entendimiento del origen del arte.

A través de sus 176 páginas, repartidas en cinco capítulos, el lector encontrará las prácticas sobre el chamanismo, con los estados de conciencia alterada y las diferentes etapas del trance, como ingredientes esenciales para la comprensión de las obras del vasto panorama paleolítico, asimismo se sumergirá, junto con los autores, a la búsqueda de pruebas que confirmen estas prácticas en el interior de cuevas y abrigos. A la mitad del camino, la obra se detiene para recordarnos los cien años de investigación sobre los significados -un apartado en pro de la reflexión- para concluir con la propuesta del mundo chamánico y sus relaciones con otros aspectos de la prehistoria. Todo ello, con el sano propósito de

buscar explicaciones al «misterioso» significado del arte de las cavernas y demostrar que la interpretación planteada sobrepasa la simple conjetura.

Desde su aparición en francés, hace unos cinco años, «Les chamanes de la préhistoire» desencadenó una apasionada polémica que no ha llegado a su fin; pero curiosamente no se trata de una crítica académica entre expertos como cabría de esperar, sino de una contienda fundamentalmente burlesca y agresiva por parte de supuestos especialistas en la materia. Al parecer la hipótesis ha debido de desgarrar algunas fibras sensibles, del conservadurismo, y de las que han partido interesantes y sorprendentes reacciones, que se recopilan a modo de colofón de la obra en castellano. A nuestro modo de ver, este balance de la crítica emitida, se convierte en la aportación más importante y reveladora de la reciente versión de Ariel, ya que pone de manifiesto, el interés, el conocimiento, el profesionalismo, la ética, la intolerancia, el odio, la envidia, y las carencias de muchos estudiosos.

Al entrar a la recta final, de la obra de Jean Clottes y David Lewis-Williams, se percibe un mundo verdaderamente funesto y falto de reflexión, donde la cólera de ciertos «dioses» nos viene a recordar que la historia se repite una y otra vez, mencionemos como simples ejemplos: la actitud de la Santa Inquisición ante los hallazgos de Copérnico y Galileo, o el de los «sabios» de la prehistoria frente a las pinturas paleolíticas de la

Cueva de Altamira, cuyo descubridor M. S. de Sautuola falleció como un impostor.

Decir hoy, que existen evidencias para sustentar la hipótesis chamánica entre las manifestaciones culturales del paleolítico superior, es bastante coherente ya que equivale a reconocer conceptos como "magia" y "religión" entre los grupos de cazadores-recolectores pescadores, por lo tanto, no debería escandalizar a nadie y menos a prehistoriadores y especialistas en arte rupestre, simplemente debería ser la base de un amplio debate entre expertos. Lo que podría sorprender, y no es el caso, es que los autores expusieran el significado, concreto y específico, de las figuras paleolíticas a partir del chamanismo actual, ya que tanto los sueños como los fosfenos derivados de las alucinaciones que se presentan en la mente del chamán son interpretados y transformados en símbolos culturales y codificados según cada grupo y contexto.

Los estudios, etnológicos y antropológicos, han demostrado que la práctica del chamanismo

sobrevive en muchos rincones del planeta, y no solamente entre las poblaciones de caza, pesca y recolección sino en comunidades agrícolas y pastoriles, o sea que se mantienen los dogmas de antiguas creencias que persiguen el dominio y el control del mundo sobrenatural (chamanismo que, en la actualidad, se mezcla con ritos de otras religiones por la intrusión de culturas occidentales), en consecuencia es lógico pensar que el origen del chamanismo, se halla en la misma raíz del mundo paleolítico. Solo hay que investigar, en esta línea, para encontrarlo.

Los chamanes de la prehistoria, es una obra ampliamente recomendable a todos los interesados en indagar el origen del arte y en profundizar en el espíritu creativo del ser humano, a los historiadores, arqueólogos, etnólogos, antropólogos y en especial a los que se esfuerzan por comprender y descifrar el contenido del arte rupestre.

Ramón Viñas Vallverdú

La Sarga. Arte rupestre y territorio

*Hernández Pérez, M.S., Segura Martí, J.M. (coordinadors)
Ayuntamiento, Caja de Ahorros del Mediterraneo, 216 pp.
Alcoi, 2002.*

Estem davant d'una obra col·lectiva resultat dels actes commemoratius dels cinquanta anys del descobriment de les pintures de La Sarga, en Alcoi, una celebració que també va motivar, al seu moment, la preparació d'una exposició monogràfica. El volum recull, a propòsit d'aquest event, una sèrie d'articles directament relacionats amb l'abric, les pintures i el seu entorn.

Sobre la successió d'esdeveniments que van desencadenar el descobriment de les pintures a l'any 1951 escriu J.M. Segura, a partir de l'abundant documentació conservada a l'arxiu del Museu "Camil Visedo Moltó" d'Alcoi i de l'arxiu personal d'un dels descobridors de les pintures, M. Brotons. L'article relata amb detall els fets de l'extraordinària troballa per part d'uns aficionats col·laboradors del Museu d'Alcoi, i com aquesta fou comunicada ràpidament a Camil Visedo i Fernando Ponsell, representants locals de l'arqueologia oficial, els quals, al seu temps, notificaren la troballa a L. Pericot. A partir d'aquest moment, una sèrie de contactes epistolars denoten l'interés i opinions de les principals figures expertes en art prehistòric de l'època, i es fa una recreació de com els esdeveniments evolucionen envers l'estudi i descripció de les pintures, la seua creixent valoració per part de la crítica autoritzada, així com els projectes de protecció corresponents.

Antonio Beltrán, autor del primer estudi científic detallat publicat sobre La Sarga, presenta també en aquest volum un article en el qual, amb el seu mestratge característic, analitza l'evolució en les

interpretacions fetes a les pintures de La Sarga dins del context investigador de cada època, amb interessants reflexions que van des de la lloable auto-crítica fins a l'anàlisi detallat de les teories actuals.

L'inventari i descripció detallada i interpretada de totes les representacions pintades dins de l'abric de La Sarga el presenta M. Hernández, P. Ferrer i E. Català. Un treball acurat, ben estructurat i il·lustrat, i que era lògicament obligatori en aquest llibre. Inclou també una valoració final dels tres tipus d'art identificat a l'abric: macroesquemàtic, llevantí i esquemàtic.

V. Villaverde, I. Domingo i E. López-Montalvo aprofundeixen en l'estil i composició d'algunes de les figures llevantines de La Sarga, en concret les dels plafons 1 i 2 de l'abric I, amb alguns comentaris sobre altres representacions de l'abric II. S'analitzen detalladament i es presenten paral·lels, aleshores, d'una escena cinètica (Unitat 2) i d'una altra, menys clara, que ha rebut interpretacions diverses (entre elles pot ser la més coneguda és la de la recol·lecció amb vara) i que és el resultat d'un procés acumulatiu de figures d'interpretació difusa (Unitat 3).

Al seu interessant article, J.E. Aura i F.J. Fortea analitzen els cicles interpretatius que ha sofert la historiografia sobre art prehistòric, tant paleolític com neolític, i assenyalen aspectes desiguals que han estat discriminats a l'estudi de l'art meso-neolític, especialment pel que fa a les lectures semànti-

ques. Proposen l'aplicació d'enfocaments més articulats respecte dels aspectes formals, de contingut i de funció, aprofitant, a més a més, l'experiència investigadora acumulada en la interpretació d'altres arts prehistòrics o primitius.

Les pintures de La Sarga, en concret, i les de les comarques centre-meridionals valencianes en general, tenen una especial rellevància pel paper que han acomplert en una de les propostes d'ordenació cronològica (i de més ampli espectre interpretatiu) de l'art macroesquemàtic respecte del llevantí. Aquesta proposta està fonamentada, com tots sabem, en les superposicions de figures d'estil macroesquemàtic i llevantí en els abrics, per una part, i pels paral·lels mobles en les decoracions impreses en ceràmiques neolítiques, identificades i publicades per Martí i Hernández, per una altra. No podia faltar, aleshores, en aquest volum una revisió d'aquests paral·lels mobles, presentats per B. Martí i J. Juan-Cabanilles, amb interessants reflexions sobre el context crono-cultural.

Tot seguit J. Bernabeu, T. Orozco i A. Díez presenten una síntesi de la seua visió de la implantació i desenvolupament del neolític a les comarques centrals valencianes, i al mateix temps, avancen els primers resultats de les excavacions efectuades al poblat neolític a l'aire lliure del Mas d'Is, dins del mateix entorn arqueològic.

El volum es completa amb tres treballs més, també necessaris: l'anàlisi de l'entorn arqueològic general dels abrics de La Sarga, a càrrec de R. Ortiz i cinc autors més; la presentació del projecte de conservació, restauració i divulgació de La Sarga per part de R. Martínez; i la descripció del paisatge i medi natural actual dels abrics, signat per V. Galbis i M. Signes.

El volum en general presenta molt bona qualitat, de gran format, amb fotografies i mapes a tot color i una maquetació agradable i moderna que fan, en definitiva, molt agradable la lectura.

Gustau Aguilera Arzo

Pinturas rupestres de Valonsadero y su entorno

*Juan A. Gómez Barrera
Caja Rural de Soria, 255 pp.
Soria, 2001.*

El libro del que vamos a hablar en las siguientes líneas está publicado por la Caja Rural de Soria, en una cuidadosa presentación en papel couché y tapas duras, en la que abundan las fotografías, dibujos y mapas del entorno en el que se documentan las pinturas rupestres esquemáticas sorianas.

Con el nombre de Valonsadero se conoce un monte y dehesa, que se encuentra a 10 kilómetros al noroeste de Soria capital, limitado al norte por el río Duero. En este espacio se sitúan 34 estaciones con pinturas rupestres esquemáticas, más otras siete situadas en los términos de Fuentetoba, Pedrajas y Oteruelos, que constituyen la continuación natural del paraje de Valonsadero. Todo ello cruzado por el río Pedrajas, tributario del Duero, y sus barranqueras, junto a cuya vega se sitúan la mayoría de las estaciones prehistóricas con pinturas rupestres.

Este importante conjunto pictórico fue descubierto por Teógeno Ortego Frías en el año 1951, quien publicó 14 de los abrigos actualmente conocidos en ese mismo año. En años posteriores y en publicaciones sucesivas este investigador ira añadiendo nuevos abrigos a los inicialmente descubiertos, que se completaran, hasta alcanzar el número de los hoy conocidos, con las prospecciones realizadas por el autor del texto que reseñamos. Lo que ha derivado en un amplio catálogo e inventario exhaustivo, en el que se incluyen el estado de conservación y los factores potenciales de alteración, que ha servido de base para la puesta en valor del área y la propuesta a la Administración Local y Autonómica de Zona Arqueológica.

La presentación del libro es impecable, lo que facilita el recorrido y comprensión de este vasto conjunto pictórico a aquellos que desconocemos el tema en profundidad, invitando al lector a iniciarse en esta temática y a la recreación visual en las composiciones de algunos de los paneles más significativos del conjunto, a través de una fotografía de gran calidad con formatos de gran tamaño. Todo ello acompañado de un texto claro y vigoroso que repasa cada uno de los aspectos y cuestiones que han de tenerse en cuenta al estudiar este tipo de manifestaciones artísticas. No limitándose a los aspectos descriptivos de los motivos o técnicas de representación, su significado y función, que encontramos reflejadas en tablas sintéticas, sino observando las composiciones de los paneles desde la perspectiva del lenguaje artístico y de la composición escénica, estableciendo al mismo tiempo su contextualización arqueológica y aplicando las propuestas de la Arqueología del Paisaje

El libro está dividido en diez capítulos, aunque el contenido se estructura en tres bloques. En el primero de ellos, que corresponden a los capítulos II a VI, se describe el medio geográfico, geomorfológico y paisajístico en el que se sitúan las estaciones, la historia de la investigación, las características generales de los abrigos, su temática y técnica, el significado e interpretación y la valoración cronológico-cultural de las pinturas.

Éstas se sitúan en lugares prominentes y destacados, desde los cuales se divisa una amplia panorámica, a la vez que son visibles a gran distancia. Generalmente próximas a un río y en un amplio paraje silvopastoral situado en la confluencia de

caminos, valles y ríos que descienden desde el abanico montañoso norteño, ocupando un lugar central, visible y privilegiado para los grupos pastoriles, en sus traslados norte-sur. Por lo que para el autor de este texto estaríamos, y citamos sus palabras, "...ante un modelo de emplazamiento asociado más que a vías de tránsito, que lo serían, a un lugar determinado, común y referencial, estratégico y tal vez simbólico para los habitantes de la serraña."

Los motivos representados son los mismos que aparecen en todo el territorio peninsular en la pintura rupestre esquemática, para cuya clasificación sigue el modelo Breuil-Acosta. Destacando entre ellos el predominio casi absoluto de la figura humana, seguido de la representación de cuadrúpedos, y a mayor distancia de motivos de barras. Aunque la variedad de los motivos es notable, diferenciándose en total 17 tipos de motivos, entre los que se incluyen, además de los citados, las aves, peces, serpentiformes, pectiniformes, ídolos, tectiformes, armas, puntos, petroglifoides, zigzags, ramiiformes, estiliformes, parejas o trisceles. La mayoría de ellos realizados en tinta plana roja, aunque también hay varios motivos grafitados y un único motivo puntillista, así como un antropomorfo pintado en blanco.

Con respecto a su significado e interpretación, la postura del autor se define como eclecticismo académico, por lo que en este capítulo, el V, recoge las diversas interpretaciones que autores como Ortego o Jordá, entre otros, han realizado de las pinturas de Valonsadero, así como las distintas interpretaciones que diferentes escuelas han elaborado para la interpretación del arte postpaleolítico. Todo ello enmarcado en una etapa cronológica que sitúa entre el calcolítico y el bronce medio, sin des-

cartar la superposición de algunos motivos más tardíos que se realizarían entre el final del bronce y la I edad del hierro. Para ello se basa en los trabajos realizados por A. Jimeno Martínez y J. J. Fernández Moreno sobre el poblamiento antiguo de la altimeseta soriana.

El segundo bloque, que corresponde básicamente al capítulo VII, pasa a describir cada uno de los abrigos y de las pinturas en ellos localizadas. El recorrido se inicia por la Cuerda del Torilejo, en el centro mismo del Parque, y para cada uno de los abrigos presenta una foto general del entorno en el que se ubica, su localización, la descripción del abrigo y la ubicación en él de las pinturas, la representación gráfica de los paneles a escala y una selección de los detalles más representativos.

Destacando de entre todos el conjunto pictórico de El Mirador, una de las varias estaciones localizada en la Cañada del Nido del Cuervo, a cuya composición se le atribuye un carácter cultural, y cuyos numerosos motivos se desarrollan en una extensión aproximada de 4,70 metros de longitud, donde aparecen representados la mayoría de los motivos vistos para el conjunto de Valonsadero y su entorno. También destacamos el panel del Abrigo del Prado de Santa María, igualmente de carácter cultural.

Finalmente en el último de los bloques, capítulo VIII, introduce al lector en la problemática de su estado de conservación, y las propuestas para su protección. Incluyéndose en la parte final del volumen un vocabulario básico de arte rupestre, con las definiciones de los conceptos o palabras más utilizadas en el texto.

Amparo Barrachina Ibáñez